

ボッスの「東方三賢王の礼拝」のトリプティックについて

岡 部 紘 三

(昭和55年5月23日受理)

1. はじめに

マドリードのプラド美術館に、ボッスの「東方三賢王の礼拝」のトリプティック(図1)がある。同美術館にはほかに「乾草車」,「悦楽の園」のトリプティックがあつて、いずれもボッスの代表作である。真筆かどうか問題のあるウィーンの造形美術アカデミーの「最後の審判」を別として、それにリスボンの国立古代美術館の「聖アントニウスの誘惑」を加えると、保存がよくほぼ完璧なかたちで残るボッスの代表的なトリプティックが揃うことになる。これら四大祭壇画のうち、「悦楽の園」を除いていずれもボッスのゴシック書体のサインがある。

ボッスの作品には一切年記がないから、クロノロジーの決定にはこれまで多くの美術史家が携わってきた。今日までのおおよその成果をまとめたリッツォーリ版の『ボッス』によれば、「乾草車」は1500—02年,「悦楽の園」は1503—04年,「聖アントニウスの誘惑」は1505—06年,そして「東方三賢王の礼拝」は1510年頃の制作とみなされている⁽¹⁾

従つて本稿で扱う三賢王礼拝図は、ボッスの晩年の作品、おそらく彼の最後のトリプティックである。もっともフリートレンダーは、画中の寄進者の衣裳から推して1495年頃の制作とみている⁽²⁾。しかし、トルナイが衣裳表現やモニュメンタルな画面から晩年の作品と推測して以来、今日ではその見解が定着しつつある⁽³⁾

ところで、ボッスの作品と伝えられる三賢王礼拝図はいくつか残っているが、このプラドのトリプティックと、フィラデルフィア美術館の板絵(図5)の二点が一般に真筆とみなされている。フリートレンダーは、ほかにメトロポリタン美術館の板絵(図6)を修復の跡が著しいがボッスの初期の真筆とし、アンデルレヒトの聖ピエール・エ・グレイ教会のトリプティック(図7)を、保存状態は悪いもののボッスの晩期の真筆と認めている⁽⁴⁾。しかしそれらは、トルナイ、バルダスをはじめとする多くの研究者が、ボッスの追従者の作品ないし工房の模作とみている⁽⁵⁾。もっとも、そこにはボッスの真筆とされる三賢王礼拝図には見られないモチーフがあつて、それなりの独自性をもっているのです。原作とするには疑問が残るが一見に値する。

本稿ではボッスの晩期の佳作であるプラド美術館の三賢王礼拝図をもとに、ボッスの先駆者や同時代の画家がしばしば採り上げたこの伝統的な主題を、画家がどのように扱って独自の絵画世界を

創造しているかを観察したい。その前にまず、プラドの三王礼拝図の予備的作品とみることができ
るフィラデルフィア美術館の作品（図5）と、工房の模作かもしれないが興味深いモチーフのある、
メトロポリタンの作品（図6）、およびアンデルレヒトのトリプティック（図7）について一瞥する。

2. 予備的观察

フィラデルフィア美術館の「東方三賢王の礼拝」⁽⁶⁾を、フリートレンダー、コンプ、トルナイ、
バルダスをはじめ各研究者はいずれもボッスの初期の作品と推測し、チノッティもこれを1480-85
年の作品とみなしている⁽⁷⁾。その頃のボッスの作品としてはほかに「十字架上のキリスト」（ブリュ
ッセル・王立美術館）、「この人を見よ」（フランクフルト・シュテーデル美術研究所）が挙げられ
る。これらの作品はいずれも前景に諸人物を緊密に配し、背景に風景を展望させており、後年のボ
ッス特有の構図法をすでに予告している。なおコンプは、この礼拝図と「愚者の石の切除」（マドリ
ード・プラド美術館）中の人物や風景との類似性を指摘している⁽⁸⁾。

藁葺屋根の木造の粗末な小屋の前面に、聖母子、聖ヨセフ、それに三賢王が楕円形を描くかたち
で集っている。聖母子は画面左端に位置し、聖母の膝の上の幼児キリストは跪づく老王バルタザール
から円筒形の聖餐杯を受取ろうとしている。第二の王メルキオールは、その礼拝の情景を見るで
もなく、ほぼ正面を向いて意味ありげに立っている⁽⁹⁾。一方、黒人の王ガスパールはやや離れた所
から聖母子を直視している。聖ヨセフは卓子の向う側に位置し、豪華な衣裳を着た三賢王の訪問に
敬意を表しているためか、それとも驚いているためか、手を頭にかざしている（あるいは頭巾をぬ
ぐうとしている）が、三賢王を見るでもなく視線をやや上方に放っている。降誕図ないし三王礼拝
図において、帽子をぬぐか帽子を手にもつ聖ヨセフの描写は多々あるけれども、手を頭にかざす（も
しそうだと）して聖ヨセフは、ジャック・ダレの「東方三賢王の礼拝」（図8）を含めても、その例
は少ない。

跪づく老王と頭に手をやる聖ヨセフ、それに幼児キリストの身振り動作はそれなりに目につくも
の、画面全体は比較的平静である。熱気に充ちた雰囲気よりも、むしろ荘重な宗教的儀式めいた
雰囲気が漂っている。事実、三賢王は世俗の贈物でなく、聖遺物箱など典礼用の聖器をもってい
る。おそらくボッスは三賢王の礼拝をミサの原型として把握しているのであろう。そのことは、後
に観察するように、晩期のプラドの礼拝図においてははっきり示されることである。

粗末な木造の家畜小屋を設定し、聖母子を画面中央ではなく端に置いて礼拝者と対面させるとい
う描写法には先例がある。例えば、フレマールの画家の「キリスト降誕」（ディジョン美術館）、ジ
ャック・ダレの「東方三賢王の礼拝」（図8）（ベルリン・ダーレム美術館）がそれである。この作
品にそれらの影響を認めることができるが、ギブソンが指摘するように⁽¹⁰⁾、直接的にはむしろオラ
ンダの写本挿絵から影響を受けたと思われる。1438年頃に制作された時禱書中の三王礼拝図（図9）

(ハーグ・メーデルマノ・ウエストレニアヌム美術館) などその好例である。いずれから影響を受けたにせよ、ボッスがこの作品で採り上げた葺葺屋根の粗末な木造小屋は、晩期のプラドの礼拝図においても見られる。三賢王礼拝図の舞台として、当時むしろ一般的だった石造やレンガ造りの古代の遺跡なり宮殿なりを採用しなかったのは、おそらく聖母子の清貧を端的に語るためであろう。粗末な木造小屋の描写は後にブリューゲルにも影響を及ぼすことになる。

三賢王が華麗な衣服を着ているのは礼拝図では通例だが、ここでボッスはつねに好んだ暖かなばら色を多用して、一層華やかな雰囲気画面に与えている。濃淡様々な段階をもつばら色と、きらきら輝く白色、それに明緑色が前景を支配して豪奢な気分をかもし出す賦彩には、国際ゴシック様式の成果を十分に咀嚼している青年期のボッスの手腕がうかがえる。

黒人の王ガスパールの袖には、砂漠で天から落ちてくる甘露^{マナ}を歓喜して受取っているイスラエルの民の場面が刺繍されている。(図10) それは、ひとつの絵画の中にもうひとつの図像を巧妙に挿入して絵画世界を豊かにすると同時に、異なった図像との関連から多様な意味内容をもたせようとする、ボッスがしばしば用いた技法である。ここに挿入されている「マナの拾集」について、トルナイはそれを聖体と関連づけ、その旧約の場面をこの絵の主題である主顕節^{ソフィア}と結びつける。トルナイはまたそれを最後の晩餐の原型ともみなしている⁽¹¹⁾

牡牛とろばのいる厩が横に張り出しているために、前景の諸人物は背景から隔てられている。小屋を大きく置くことで、ボッスは前景の情景と背景の風景とをはっきり分離する。一見緊密に結びついていないかのように見える諸人物は、書割りのような役割をもつ背後の小屋によって限られた空間に置かれることになり、相互の関連性を強める。こうした描写法はプラドの三賢王礼拝図にも見られることである。

小屋の左手には二人の羊飼いが上半身を見せ、礼拝の情景を眺めている。礼拝図につきものの三賢王の従者たちの姿は見えない。小屋の左隅には刻み目の入った奇妙な形の柱があるが、その柱の手前に小さな枯木が意味ありげに描かれている。その意味はおそらくキリスト降誕以前の世界の荒廃に対する暗喩であろう。その一方、壁の割れ目や屋根には新鮮な緑の若芽がのぞいている。それは、キリストの降誕とともに新しい世界、新しい生命が出現することを意味するのであろう。晩期のプラドの礼拝図において、こうした着想は一層あざやかに映像化されている。

背景にはエルサレムの街であろうか、尖塔のある教会などが望まれる。風景はまだ独自の価値をもたず添景にすぎないといえるが、しかし風景画家としてのボッスの一面をすでに示している。

メトロポリタン美術館の「東方三賢王の礼拝」(図6)は⁽¹²⁾ ボッスの他の礼拝図とはいささか趣を異にしている。その相違点は、まず第一に聖母子のいるところが粗末な木造の小屋ではなく、廃墟となった古代の城砦らしきところであること、第二に聖母子が画面中央に位置していること、第三に数人の天使が登場していることである。礼拝図の舞台が城郭ないし宮殿の廃墟であるのは通例

で、イタリア絵画はむろんのこと、ネーデルラント絵画にも数多くの作例がある。また聖母子が構図の中心に位置するのも、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンやメムリンクの三王礼拝図にその例を求めることができる。その意味では、この礼拝図はフランドル絵画の伝統に即した作品であるといえよう。

フリートレンダーはこの作品を真筆とみて、制作年代をフィラデルフィアの作品よりも早い時期にしている⁽¹³⁾。しかしトルナイは工房の模作とし、デューラーの版画集「聖母の生涯」中の「東方三賢王の礼拝」に見られる建築との類似性から、制作年代の下限を1502-05年としている⁽¹⁴⁾。たしかに、円塔や半円アーチの使用はデューラーの作品と共通である。しかし舞台装置をデューラーから借りたとみるには、余りにもその他の面に隔たりがある。むしろ両者はほとんど関連がないとみた方がよいと思われる。トルナイも認めているが、人物描写はいかにもプリミティブで、それだけを見ると1500年以後の作品とは思えない。青、赤、緑、白、褐色系の色彩のほかに、聖母子の敷物、三賢王の贈物や衣裳飾り、宝冠、天使の翼や外衣など到るところに金色が使っており、色彩においてもプリミティブな面をもっている。他方、壁面にとり付けられた木製の廂、そぞろ歩く男女の組、橋、川岸の樹木、丘陵のある広々とした草原など、晩期のプラドの礼拝図と似通った描写があり、きわめて興味深い。

遠近法によって整然と配置された石造建築の前面に、聖母子、聖ヨセフ、老王バルタザールがピラミッド型の構成をとって緊密に結びついている。正面を向く第二の王と横顔を見せる黒人の王は、いわば遠近法を補強するかたちで画面右端に立つ。こうして諸人物と建物は無理なくひとつの統合体にまとめ上げられている。

左手の円塔の下部に牡牛が見えるが、ろばは見当らず、プラドの三賢王礼拝図の場合とは逆である。その代りでもあろうか、白い犬が最前景中央にいる。それは、幼児キリストに対する三賢王の忠誠心を意味するのであろうが、色彩的にみると画面の一つのアクセントとなっている。右手の半円アーチの窓から二人の羊飼いが顔をのぞかせ、礼拝の情景を眺めている。そのうちの一人は傍の焚火に手をかざしている。焚火はプラドの礼拝図にも見られるモチーフである。

遠近法による深奥空間の暗示は、ボッスの礼拝図のなかで最も効果をあげているけれども、その背景を仔細に見ると個々の描写はプラドの作品にきわめて近い。この作品は、重量感の乏しい人物描写、金色を多用した彩色法にプリミティブな面がある一方で、堅牢な画面構成、背景の風景、あるいは画面の随所に見られる個々のモチーフに晩期の作品を思わせるところがあって、模作にとかくありがちな様式の混淆を示している。

アンデルレヒトの「東方三賢王の礼拝」のトリプティック（図7）は⁽¹⁵⁾フリートレンダーの真筆説にもかかわらず、一般にボッスの追従者の作品ないし工房の模作と考えられている。しかし、今日残っているボッスの真筆とされる三賢王礼拝図には見られないモチーフが両翼パネルにあって、

その点で注目される。バルダスは、これを現存しないボッスの原作の模写とみて、その原作の制作年代をフィラデルフィアの絵とプラドのトリプティックとの中間においているが、トルナイはボッスの死後1520-25年の工房作と推測している。¹⁶⁾

祭壇画を閉じると、左翼パネルには岩屋の中で祈る聖ペテロ、右翼パネルには彼と向き合うかたちでやはり岩屋の中で祈るマグダラのマリアがいる。背景の風景には連続性があり、両翼外側の構図は統一がとれている。聖ペテロは「三人の隠遁聖者」(ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ)中の聖ヒエロニムスないし聖エグディウスと、マグダラのマリアはプラドの三賢王礼拝図の寄進者の妻と類似性がある。

祭壇画を開くと、左翼パネルには前景に水を汲む聖ヨセフがおり、その背後にイタリア風の石造建築が見え、戸口から一人の男が顔を出している。この建物に基づいて、トルナイはその制作年代を推測している。中景には天使が幼児キリストの産衣を焚火でかわかしているが、プラドの作品では聖ヨセフがその役を果している。なお、明らかに工房の模作と思われるロンドンのベアステッド・コレクションの「東方三賢王の礼拝」の左翼パネル内側にも、水を汲む聖ヨセフとイタリア風の石造建築のモチーフが見られる。

中央パネルはプラドのトリプティックの中央パネルときわめて似ているが、構図は左右逆になっていて、描写もやや粗雑である。

右翼パネルには三賢王の従者たちが描かれている。前景には徒歩の従者が四人ほどいて、中央パネルの聖母子の方を向いている。袋をかついでいる者もいれば、跪拝している者もある。従者たちに礼拝の姿をとらせるために、中央パネルの構図が左右逆になっているのかもしれない。中景には馬上の従者がいる。ベアステッド・コレクションの右翼パネル内側にも馬に乗った一群の従者がいて、こうした従者を描くボッスの原作がかつてあったとも考えられる。

3. プラドの「東方三賢王の礼拝」

プラドの三点のトリプティックのうち、「乾草車」と「悦楽の園」は、祭壇画としては主題といい表現といいまことに破天荒のもので、怪奇な幻想の世界を描き出している。それらはもはや礼拝のための祭壇画ではなく、ホレンダーがいうように単なる「枠形式」(Rahmenform)としてトリプティックの形式を使用したにすぎない。¹⁷⁾ それに対して「東方三賢王の礼拝」¹⁸⁾は、伝統的な主題を扱っており、描写そのものもフレマールの画家以来のネーデルラント絵画の伝統にある程度もとづいている。これはボッスの作品としては一際モニュメンタルな効果をもち、簡潔明快な画面構成、明澄な自然の描写、すぐれた細部描写など、画家が晩年に到達した一つの帰結点を示した作品といえる。それとともに、やはりボッス的なモチーフが随所に見られ、従来の三賢王礼拝図とは異なる独特な絵画世界をつくり出している。それを検討するために、まずトリプティックを閉じた場合

の外側の描写から眺めることにしよう。

両翼パネル外側には薄い黄褐色の単色で、教皇グレゴリウスのミサの情景が描かれている。(図2) 聖グレゴリウスのミサの最中に、聖餐の化体の秘蹟を疑う者の前にまさしく受難のキリストが姿をあらわしたという故事にもとづいている。メッケネムの銅版画「聖グレゴリウスのミサ」(図11)(1480-85年)のように、通常は聖グレゴリウスの前に顕現するキリストと、十字架や円柱などの受難の象徴が描かれるのだが、ここでは受難のキリストの姿とともに一連のキリストの受難劇が示されている。

ところで、周知のように14世紀頃からアルプスの北の国、特にネーデルラントとドイツにおいて、自由に開閉のきく翼板のある祭壇画があらわれ、その両翼パネルの外側は彫刻ないしグリザイユの形象で飾られた。古ネーデルラント絵画では、フレマールの画家、ファン・アイク兄弟、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンらによって、両翼パネル外側を飾るために聖告の場面とか聖者像とかをグリザイユで彫刻風に描く方法、ときにはそこに寄進者の肖像を加える方法が確立した。それは、ペトルス・クリスティス、ヒューゴー・ファン・デル・グース、ハンス・メモリンクらに継承され、ボッスにも流れ込んでいる。しかしボッスは、グリザイユで彫刻風に描く方法にさほど固執せず、表現内容も変更した。従来のように聖告の場面とか聖者像を彫刻に擬してことさら生硬に描くのではなく、祭壇画の内側の描写を考慮した物語風の情景をグリザイユで写實的に描いた。

ボッスの四大祭壇画のうち、「乾草車」の両翼パネル外側は一人の巡礼者、「悦楽の園」の場合は地球と思われる球体が描かれている。「聖アントニウスの誘惑」の場合には、それぞれのパネルに受難の場面 — キリストの捕縛と十字架を担うキリスト — がある。本図を含めいずれも祭壇画における伝統の描写と相違しており、ボッスの工夫の跡を知ることができる。ちなみに、ウィーンの「最後の審判」の外側パネルには、聖ヤコブと聖バヴォンがそれぞれ描かれていて、比較的伝統にもとづいた描写となっている。

本図のように、三賢王礼拝を主題とする祭壇画の両翼パネル外側に聖グレゴリウスのミサを描くのは、ボッス独自のものできわめて異例だが、その詮索をする前にまず画面を観察しよう。

教皇グレゴリウスはキリストの石棺をのせた祭壇を前にミサを行なっている。祭壇を正面から捉え、その向うに石棺、背後にアーチを配するのは、メッケネムの銅版画の影響があるかもしれない。教皇は顔を上方に向けているが、キリストの出現に驚くという風でもなく、両手を合わせきわめて平静な祈りの姿である。右端にもう一人の信徒がやはり静かに跪拝している。その奥には教皇の三重冠を持った者や顔だけ見せた信徒が群がっている。反対側の左端には、右手で祭壇上のあたりを差し示している男(化体の秘蹟を疑う者か)がいる。そのほかにも大勢いるが、顔がのぞく程度である。右手を差し出している男の前に、黒帽を被り黒衣を着た寄進者らしき年配の男が跪拝している。この人物と赤帽と黒衣の子供だけが、グリザイユでなく彩色されている。彼らは寄進者父子とも考えられるが、奇妙なことに両翼パネル内側に描かれている寄進者とは別人である。共同寄進者

であろうか。あるいはこの外側に描かれた年配の寄進者は、内側の寄進者夫妻の父親かもしれない。子供のようにみえる小さな人物について、フレンガーは聖餐の化体の秘蹟を疑いの眼で見るローマの女性とみなしている。⁽¹⁹⁾ しかし、この小さな人物は彩色されて特別視されていることから、特別の意味をもった人物ではなく、おそらく年配の男と関連のある者である。強いて両翼パネル内側の寄進者夫妻と関連づけると、年配の男は彼らの父親、小さな人物は彼らの子供、すなわち年配の男の孫と思われ、両翼パネルの内外に寄進者三代が描かれているとみるのが妥当ではあるまいか。

祭壇背後の衝立の前に、両手を身体の前で交叉させた受難のキリストが周囲から孤立して淋しげにたたずんでいる。荊の冠をつけ、手や脇には聖痕が見える。その背後のアーチ形の衝立には、九人の天使が浮彫風に描かれている。さらにその外側の枠を浮彫風に飾って、一連の受難の場面が示されている。前景の静的な描写とは対照的に、この枠を飾る背景は動的な情景描写である。アーチ形の枠全体は、枠からはみ出している上部のゴルゴダの丘の場面を含めて、一つの山の形状をとっているとみなすことができる。山の麓にあたる部分、すなわち左右の下段から上段に向かって見てゆくと、ゲッセマネのキリスト、キリストの捕縛、ピラトの前のキリスト、笞打ち、荊冠のキリスト、ヴェールを差し出すヴェロニカのいる十字架を担うキリスト、そして頂上部には磔刑が描かれている。頂上のゴルゴダの丘周辺の描写にはボッスのモチーフが随所に見られ、興味深い細部描写となっている。メッケネムの銅版画では教会のヴォールトに相当する部分が、本図では夜の空になっており、悔い改めた盗人の魂を受取るために降下する天使や、自殺したイスカリオテのユダの魂を奪い去る悪魔などが見える。

両翼パネル外側にこうした受難の情景を描くボッスの作品としては、先に挙げたリスボンの「聖アントニウスの誘惑」がある。そのほかに祭壇画ではないが、1504—05年の制作と思われる「パトモス島の聖ヨハネ」（ベルリン・国立美術館）が注目される。そのパネルの裏面の円形枠にグリザイユで、プラドの祭壇画に先立って、ゲッセマネのキリストから磔刑に至るまでのほぼ同主題の一連の受難の光景が見られる。(図12)

三賢王の礼拝を主題とする祭壇画の外側に、教皇のミサの情景を描いた理由として、コンプ、トルナイは、ミサを主題たる「主顕節」（東方三賢王の礼拝）との関連のなかで捉える。⁽²⁰⁾ たしかに主顕節は聖餐と密接に関連づけられてきた。幼児キリストが三賢王や羊飼いの前にあらわれるように、キリストは聖餐の折に顕現するわけで、その意味では三賢王の礼拝を主題とする祭壇画の両翼外側にミサの情景を描くのは道理にかなった表現である。

しかし、荊冠のキリストの背後に受難の情景が細かに描かれているのは、そこに特別の意味があるように思われる。プラント・フィリップはこの受難の諸場面に七つの大罪の表現を認めている。⁽²¹⁾ そうした見方にはやや無理が感じられるが、しかしキリストの受難が世の悪と愚行の結果として表現されていることはまず間違いない。ここに示されているのは、同主題のメッケネムの銅版画のように、聖グレゴリウスのミサの折にキリストが顕現したという奇跡の描写であるよりも、むしろ世

の悪の結果としてあらわれる受難のキリストのイメージであり、背後の受難の場面はその具体的な提示である。磔刑の情景の近くに首を吊ったユダの姿があり、それを子供に指差している父親がいる。こうした描写はウィーンの「最後の審判」の左翼パネル外側、聖バヴォンの図の背景にも見られるが、父親のその身振りを通して画家は世の悪のイメージを観者に差し示しているのである。リスボンの「聖アントニウスの誘惑」の右翼パネル外側、十字架を担うキリストの場面にも一人の子を頭にのせ、もう一人の子の手を引いた父親がいて、やはり世の罪と愚行を知らせる役割を担っている。ボッスが両翼パネル外側にミサの情景を描いたのは、それを主題たる主顕節と関連づけたためだが、あえて受難の光景を列挙したのは、世の罪と愚行の結果としてのキリストの受難を端的に示すためであったと思われる。

祭壇画を開くと、(図1) 中央パネルの前景に大きく粗末な木造の小屋が見え、その前面に聖母子と三賢王、周囲に羊飼いやなどがいる。両翼パネルには寄進者夫妻と守護聖人がそれぞれシンメトリカルに描かれている。こうした形式は、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの祭壇画など、15世紀初頭以来のトリプティックの伝統を踏まえている。三つのパネルにおける前景の諸人物の形態と色彩の対称的配置もまた、ボッスには珍しく古風な感じを与える。「乾草車」や「悦楽の園」のトリプティックのように、時間の経過が左翼パネルから中央、右翼パネルへと展開するのではなく、また「聖アントニウスの誘惑」のトリプティックのように、三つのパネルがそれぞれ異なったシチュエーションを示しているのでもない。これはいわば一幅の三賢王礼拝図とみてさじつかえない。背景の風景が統一的であり、また同一色調で整えられていることもそうした印象を強める。こうした構成は、ファン・アイク兄弟、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンらに負うところが少なくない。

背景に眼を移すと、青空の下に明澄な光を受けた丘陵地、草原、入江、都市などが俯瞰的に展望できる。大自然の眺望を俯瞰的に捉える描写法は、のちにヨハヒム・パティニールに直接の影響を与えることになるが、正常な視点から諸人物を捉えている前景の描写とは素朴な矛盾を示している。しかし、全画面にゆきわたっている明るい黄緑色系の色調が画面の統一を助け、視点の不統一を緩和させている。本図の色彩の明るさは特に印象的だが、それはこの明るい黄緑色によるといっても過言ではない。前景の諸人物の明確な色彩構成はやや図式的で単調であるけれども、中景から背景におよぶ明澄な地上の光景は緻密な賦彩で豊かに表現されている。円熟した晩期の作品に相応しく細部描写にもすぐれ、ことに藁葺屋根、氾濫した川の水の描写、あるいは樹葉の点描などは秀逸である。

晩期のボッスには再び写実の伝統に復帰しようとする傾向がみえる。この作品はその顕著な例で、伝統的な主題、堅牢な画面構成、緻密な賦彩と、主題・形式・描写のいずれの面でもネーデルラント絵画の伝統を踏まえている。実際、粗末な木造小屋はフレマールの画家やジャック・ダレの影響を示しているし、聖母子はヤン・ファン・アイクの「ロランの聖母」(ルーブル美術館)、背景の丘

陵地の描写はロヒール・ファン・デル・ウェイデンのトリプティック「十字架上のキリスト」(ウィーン, 美術史美術館)と密接な関連がある。しかし, 本図にもボッス特有の謎めいた細部描写があって, 独特の絵画世界を提示している。それを検討するために, まず中央パネルから観察しよう。(図3)

青衣を身にまとった聖母は, 膝に坐る幼児キリストに軽く手を添えながら, 毅然とした態度で賢王たちに面している。幼児もまた上半身を真直ぐのぼし, フィラデルフィアの三賢王礼拝図とは違って贈物にほとんど手を差しのべず, 威厳にみちた態度で礼拝を受けている。その直前で朱色の衣をまとった老王バルタザールが, 恭々しく跪拝している。帰依と恭順の感情はこの老王の姿勢に最も端的にあらわれている。老王が差し出した贈物は, 彼と聖母子との間に印象的に置かれている。それは黄金製の容器で, 「イサクの犠牲」をあらわす彫刻が施してある。(図13) それはむろん新約におけるイエスの犠牲の予徴である。注意して見ると, 墓がこの贈物の下で押しつぶされている。本図には別のところにも墓があらわれるし, ボッスの他の絵画にもしばしば不気味な墓が登場する。墓はボッスの場合特別の象徴的意味があって, 異教ないし何らかの罪を象徴する記号であることが常である。とすれば, 「イサクの犠牲」を示す器の下に墓が押しつぶされているのは, キリストが降誕し, そして身を犠牲にすることで, 異教の世界ないし罪と愚行の世界が打破されることを意味するのであろう。老王のこの贈物の意味することが, あるいはこの絵画全体を貫ぬく主題といえるかもしれないが, その詮索はしばらく措く。なお贈物の手前に置いてあるのは老王の被り物で, その頂は赤い果実をくわえる嘴の長い二羽の鳥で飾られている。この鳥は自分の血で雛を養育するというペリカン(キリストの象徴)とみなせないこともないが, 「パトモス島の聖ヨハネ」の裏面(図12)に描かれたペリカンとはおよそ似通ったところがない。一般にボッスの絵画では, 嘴の長い鳥は邪悪の鳥であり, 赤い果実も罪の象徴的記号として使われる。あるいはトルナイがいうように,²²⁾ この鳥は罪を象徴する白鳥であるのかもしれない。

ボッスの初期の三賢王礼拝図と違って, 本図ではメルキオールも跪づいているが, 贈物は手にもち, 上半身は真直ぐ起こしている。一見異様にみえるが, その上衣には金属製の銀色の肩掛けがついている。(図14) そこにシバの女王のソロモン王訪問の場面が浮彫風にあらわされている。それはまさしくベツレヘムへの三賢王の旅の予徴である。その下部に見える別のモチーフは, フレンガーによれば,²³⁾ マノアの犠牲, 洗礼者ヨハネの受胎がザカリヤとエリザベツに告げられる場面である。

二人の王の背後に, 豪華な白い外衣を着た黒人の王ガスパールが立ち, その後ろに赤い外衣の黒人の子供が従っている。黒人の王が手に持つ白い球体には浮彫があって, 一般にダヴィデに水を乞う三人の英雄の表現(主頭節の予徴)とみなされている。球体の上にも羽をひろげた鳥がいる。ペリカンとみることもできるが, やはり赤い果実をついばんでいるので邪悪の鳥とみた方がよいだろう。黒人の王の外衣の裾には, 人頭の怪鳥や果実をついばむ鳥が刺繍されている。こうした鳥や彼が左手にもつ莓, あるいは子供の従者の頭の上にある赤い果実(りんごか)は, いずれも罪を示す

記号で、おそらく好色の罪を象徴すると思われる。ちなみに、蓊や赤い果実は「悦楽の園」に頻繁に描かれている形象である。なお子供の従者の朱の外衣の裾には、足のある魚が魚を食っている刺繍があつて、貧欲の罪であろうか、ここにも罪の象徴が見られる。

このように、三賢王の描写だけに注目しても、新約の予徴となる旧約の表現を別として、異教ないし何らかの罪を象徴すると思われる形象が見られる。それは一体何を意味するのであろうか。その詮索の前に、第二の王メルキオールの後、粗末な木造小屋の戸口に立つ謎めいた半裸の人物に注目したい。(図14) 彼は朱色の衣を半ばまとい、不思議な微笑をうかべて幼児キリストを眺めている。この人物にスポットをあて、本図を綿密に分析したプラント・フィリップは、彼を偽りのメシア、反キリストとみなしている。⁽²⁴⁾ 荆冠は反キリストが受難を偽って模倣したにすぎず、その上のガラスの筒の中の木の枝や花は反キリストの魔術を示し、脚の傷は癩病のしるし、脚の間にあるベルは、墓のいることで知られるように、ユダヤの司祭のベルとみる。そして彼が左手にもっている容器は実はメルキオールの被り物であり、その浮彫には地獄が図解されているとみなす。こうしたプラント・フィリップの見解を、バルダスも支持している。⁽²⁵⁾

一方トルナイは、⁽²⁶⁾ 反キリストは通常ひげのない若者として表現されるとみて、反キリスト説に反対し、この人物は旧約のメシアで、キリストとその受難を予徴する人物とみる。金の鎖はキリストの捕縛を暗喩し、脚の傷は癩病ではなく受難のしるし、荆冠はキリストのそれを示し、筒の中の木の枝はメシアの王の象徴、小さなベルはキリストの到来を告げるベル、左手にもつ器は賢王の被り物でなく自分の冠を納める容器、そして彼が触れている木柱は十字架の暗喩とみる。トルナイがこう観察するのは、この人物が幼児キリストをいかにも親しげに眺めているためで、キリストと対峙する人物とはみないわけである。⁽²⁷⁾

しかし、彼の背後にいる人々、特に彼の肩に手を置いている蒼顔の老人、その後ろの男などはいかにも醜悪な感じで、トルナイの言のように、彼らを三賢王を予徴する人物たちとみることはできない。シニョレルリの「偽予言者」(オリヴィエート寺)を見ると、反キリストは真の予言者のように振舞っているものの、その傍には悪魔が離れずにつき従っている。本図の場合も、半裸の男は微笑をうかべメシアの如く振舞っているが、その傍には悪の世界の住人がつき従っているのである。むしろ反キリストをあらわす図像が定まっていないう以上、彼らを反キリストとその仲間と決めつけることは無理だが、彼らが聖母子と敵対する存在であることはまず間違いないことと思われる。コンブも小屋の中の半裸の人物などに異教徒のイメージをみているし、リンフェルトもリスボンの「聖アントニウスの誘惑」における異教の儀式の主唱者に似ていると述べている。⁽²⁸⁾

とすれば、彼らと三賢王とはどのような関係にあるのだろうか。三賢王は、おそらくは異教の世界の住人たちと聖母子との中間に位置する存在である。三賢王のうちでも、バルタザールとメルキオールが聖母子に近く、黒人の王ガスパールは小屋の戸口に群がる人々に近い。興味深いことに、聖母子は軒および軒を支える柱によって三方を囲まれ、比較的孤立した印象を与える。フィラデル

フィアの三賢王礼拝図のような、聖母子と三賢王とのわけへだてのない親愛の情は、この作品には見られない。とはいっても、細くまがりくねった幹によって隔てられてはいるが、老王は聖母子に最も近い存在である。次がメルキオールで、跪びき贈物を手にして差し出しつつある。半裸の男が左手にもつ器は色彩、形状、大きさの点で第二の王の被り物であると思われるが、もしそうだとすればその意味は、第二の王がかつて属していた異教の世界に背を向けて聖母子に恭順を誓うことを表わしているのではあるまいか。聖母子から離れて立つ黒人の王ガスパールは、手にもつ葎、外衣の刺繍にある怪鳥、伴の子供の外衣に見える貧欲な魚などの罪の象徴的記号からみて、幼児キリストを礼拝する前の段階でまだ異教の世界に属していることを表わしているのであろう。コンブも、本図におけるガスパールは異教徒の改宗あるいは悪への固執という意味を表わす人物とみている。⁽²⁹⁾ そうした描写は、マタイ伝第二章の記述と照合して納得のゆくことである。東方から来た三賢王はもともと異教の人間で、ヘロデ王に遣わされてエルサレムからこのベツレヘムに来たのであり、幼児キリストを礼拝し贈物を捧げたのちは、ヘロデ王を避けて自国に帰ることになる。こうしたマタイ伝の記述そのままに、本図における三賢王は異教の世界から真の信仰に至るまでの三段階をそれぞれ示しているとみることができよう。

ところで、今にも倒れそうな粗末な小屋は、藁葎屋根、木組み、漆喰塗りなどきわめてリアルに描かれていて、ボッスのすぐれた技巧を伝えているが、ここにもボッス固有の象徴的記号を見出すことができる。小屋の垂木の部分にある藁束は、半裸の男たちの頭上で意味ありげに放射状に伸びているが、それはあるいは「偽りの星」⁽³⁰⁾ を意味し、空に飾く真の星と対照をなすのかもしれない。⁽³¹⁾ また同じく垂木にいる不気味な梟ととかげは、やはりボッスに馴染みの象徴的記号で、何らかの罪の提示がそこに隠されていると思われる。⁽³²⁾

ブラント・フィリップは、木造小屋そのものを異教徒のいる悪の象徴としてのシナゴグ（ユダヤ教会）とみなしている。⁽³³⁾ しかし、必ずしもシナゴグとみる必要はなく、聖家族の清貧を明確に表わす形象としてこの粗末な木造小屋が描かれたとみてさしつかえあるまい。女史はまた牡牛が見えずろばだけが描かれていることに特別の意味を見出している。⁽³⁴⁾ たしかに、降誕図ないし三賢王礼拝図では、牡牛とろばが並んで表現されるのが一般的である。ボッス自身初期のフィラデルフィアの作品では牡牛とろばをともに描いている。しかしメトロポリタンの三賢王礼拝図では、本図とは逆に牡牛だけを示している。ボッスの三点の礼拝図におけるこうした三様の描写法が、はたしてそれぞれの作品に解釈の相違を与えているであろうか。本図でろばだけが描かれているとしても、そこに画家の特別の意図があったとは思えない。戸口を狭く暗くしたために二頭を描く余地がなく、エジプトへの避難の折に伴をなすろばで代表させたにすぎないのではあるまいか。

半裸の男たちのグループを別として、この礼拝の場には五人ほどの羊飼いがいて、柱の脇からなかを覗いたり、破れた壁から顔をのぞかせたりして幼児キリストを見ようとしている。なかには屋根にのったり、屋根にのろうと木にのぼっている羊飼いいもいる。礼拝の場に羊飼いがいるのは通例

のこととしても、木にのぼったり屋根にのったりしている羊飼いの描写はきわめて珍しい。特に屋根の二人は、賦彩の面からも実に興味深い描写で、その色褪せた青味がかった灰色や薄い黄緑色の微妙な色調は、明快な色面構成を好むボッスの絵画にあっては稀である。

羊飼いたちはその身振り動作によって神秘の儀式をひきたてる副次的人物といえるが、はたしてそれだけの意味の存在であろうか。三賢王と違って、羊飼いたちは小屋によって隔てられ、礼拝の場に立ち入ることが許されない。彼らは敬虔な感情に欠け、野次馬的な好奇心だけを露骨に示している。「羊飼いの礼拝」を予感させるような感情表出は全くない。むしろ彼らはナイフを帽子に刺したり、風笛をもって、聖母子に敵対する邪悪な存在として描かれているように思われる。ちなみに風笛はボッスの象徴的記号の一つで、罪と愚行の世界につねにあらわれている。なお羊飼いたちに隣接する右翼パネル中景には、一匹の羊、人を襲う狼が描かれているが、おそらく羊飼いたちとこの羊と狼とは密接な関連がある。そしてその関連を説明するのはヨハネ伝の記事である。つまり、小屋の屋根にのったり、壁の破れ目から顔をのぞかせる羊飼いたちは、「羊の檻に門より入らずして、他より越ゆる者」(十-1)であり、「狼のきたるを見れば羊を棄てて逃ぐ」(十-12)羊飼いで、「善き牧者」たるキリストと対峙する者だと推測されるのである³⁵⁾

小屋の背後には広大な自然が望まれるが、ボッスは前景と背景を意識的に区別して描いている。前景では大型の人物を真近から捉え、背景では自然を俯瞰的に展望し添景人物を随所に配する。そして両者をつなぐ中間段階は、意識して避けているようにみえる。この中央パネルにおいては、小屋の背後のレンガ壁とやぶとによって、前景と背景の往来は遮断されている。背景はまた中景と後景とに便宜上区分でき、この中央パネルの場合には、中景の丘陵地と後景の都市とに分けることができる。

まず中景から観察すると、そこは丘陵に富む美しい草原で、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの丘陵描写の影響があることはすでに指摘した。一見、伝統にもとづく静かで美しい自然の景観のように思われるけれども、そこには活潑な運動表現が見られるし、謎めいた細部の描写がある。まず橋のある小川を隔てて向い合っている騎士の一団が注目される。右側の一団は橋を渡らず氾濫した川の水をこえて進みつづけるし、左側の一団は一人の騎兵を先頭に密集して牧草地を進んでいる。アンデルレヒトのトリプティックでは三賢王の従者たちが右翼パネルにいるが、本図では従者たちは明確には示されていない。しかし、この左右の騎士の一団と後方に小さく見える風車の傍の騎士の一団とを合わせて、ここに三賢王の従者が示されていると解釈するのが自然であろう。もともと別の解釈がある。左右の騎士団が相争っているようにみえるので、バルダス、トルナイはそこに不信心者たちが戦争する神不在の悪の世界をみ、ブランド・フィリップは黙示録との関連から世の終末における最後の戦いの描写とみる³⁶⁾。こうした解釈は、この中景の到る所に悪のイメージが見出せるだけに、一概に斥けることはできない。あるいはボッスはここで三賢王の従者という伝統のモチーフを借用しながら、実はそこに新しい意味を与えて別種のイメージをつくり上げる二重

映像化を試みているのかもしれない。

ほかにも興味深い細部の描写がある。左手に白鳥の看板のある居酒屋があつて、一組の男女がそこに向い、その姿を一人の男が意味ありげに覗き見ている。傍には酒樽が置いてあり、居酒屋の葦葺屋根の周辺を沢山の鳥が群れている。この居酒屋は、「放蕩息子の帰還」(図15)(ロッテルダム、ボイマンス・ファン・ブーニンヘン美術館)における居酒屋ほど露骨に示されていないが、その意味することは同じで、明らかに売春宿である。その右手には、猿をのせたろばを引張っている芸人らしい男がいる。ボッスの他の絵画には見られないモチーフでその意味は明確でないが、私は聖母子の「エジプトへの避難」のパロディーだと考える。聖なる図像のパロディー化はボッスの常套手段の一つで、例えばリスボンの「聖アントニウスの誘惑」の中央パネルにも、「エジプトへの避難」の置き換えとして、子を胸に抱く魔女が大ねずみに乗っている表現が見られる。なお、円柱の上に立つ異教の偶像は、この地が異教の領域であることを明瞭に示している。そのほか壊れかかっている橋、洪水の情景、橋の傍の空洞のある木、その木の背後に隠れている人物など、謎めかしい細部描写がある。丘陵の頂は樹木が繁り、馬上の人物が二人隠れるようにしてそこにいる。丘陵の背後には騎士団、その後方に風車が見える。風車はボッスの故国に固有の風物だが、その十字形の翼板はキリストの十字架と意味上の関連があると思われる。中景の個々の細部には、意味の曖昧な形象もあるが、罪と愚行の提示、異教の世界の暗示が美しい自然の景観のなかに潜んでいることはまず間違いあるまい。

中央パネルの背景には空想的な都市が見渡せる。(図16) 城壁のめぐらされたこの都市の城門に向って、四人ほどが一本道を馬に乗ったり徒歩で進んでいる。城門(というか塔)は、巨大な西洋梨のような異様な建物で、所々に窓があり、よく見ると二つの窓が両眼で、門が口のような。中世来しばしば描かれた悪魔の口に似せた「地獄の門」(本図の場合は地獄の入口ではないが)のヴァリエーションであろう。城壁内の建造物の多くは比較的リアルだが、城門のみならずその左右にある円筒形の巨大な二つの建物がやはり奇怪で、これら異様な建物によって都市全体の性格が定まっている。それらはボッスの空想の産物だが、本図のほかにリスボンの「聖アントニウスの誘惑」にも類似のものを見ることができる。

ところで、この空想的な都市は何処を表わしているのだろうか。ベツレヘムか、エルサレムか、それとも他の都市か。ベツレヘムの都市とすれば、その郊外に聖母子らがいることになるし、エルサレムとすれば、東方の三賢王が集結したエルサレムが上方に見え、そこからこの聖母子のいるベツレヘムに来たことになって、地理上の遠近感が拡大する。画面を見ると、前景と背景とでは相当な距離が予測できるから、エルサレムとみるほうが自然である。バルダスもエルサレムの都市とみなしている³⁷⁾。しかし、それ以外の都市ということも十分に考えられる。リンフェルトは、空想的な円形の建築に陵墓や仏舎利塔の変形をみて、古代ローマとアジアの建築に示唆を得た、三賢王の故国を示す想像図とみなしている³⁸⁾。ホレンダーは、空想の建造物をバベルの塔の変形とし、画家

の自由な遊戯の表われとみる一方で、そこに偽予言者の住む異教の都市を想定している。⁽³⁹⁾ ブラント・フィリップは、黙示録の世界の幻影をそこにみて、「新しきエルサレム」と考える。⁽⁴⁰⁾ 立場は異なるものの、リンフェルトとホレンダーが異教の世界を想定しているのは首肯できることである。この都市をエルサレムとみなすことも可能だが、とにかくキリスト降誕以前の世界 — 異教の世界がそこに表わされていると私は考える。その根拠は、この都市の建造物が異様でキリスト教世界と相容れない要素を強くもっているためである。

ボッスは必ずしも常に奇怪な建物を描いたわけではない。「乾草車」, 「悦楽の園」, 「聖アントニウスの誘惑」など罪と愚行の世界をあからさまに描いた絵画では確かに異様な建造物が目立つけれども、初期の「東方三賢王の礼拝」(フィラデルフィア美術館)ではゴシックの尖塔の聳えるエルサレムの都市をはっきりと示している。「十字架上のキリスト」(ブリュッセル・王立美術館), 「パトモス島の聖ヨハネ」(ベルリン, ダーレム美術館)にしても、尖塔のある都市を示してキリスト教世界を端的に表わしている。その観点に立てば、異様な建造物の目立つこの都市は明らかに非キリスト教圏を表わしている。そして城門近くの路傍に立つ十字架、十字形の翼板のある風車は、この異教の都市との対比において初めて意義ある形象として浮かび上がってくるのである。

次に左翼パネルに眼を転じよう。(図4) その前景には聖母と同じ濃紺の外衣を着た寄進者が、中央パネルの聖母子の方を向いて跪拝している。その背後に朱色の外衣の守護聖者ペテロが立つ。その傍に紋章があつて、寄進者の名はペーター・ブロンクホルストだと知られる。紋章の上に *Een voer al* (すべての者より一人を救う) と銘文がある。二人の後方には、幼児キリストの産衣を焚火で乾かしている聖ヨセフがいる。降誕図ないし三王礼拝図において、聖ヨセフが家事に携わる描写の例は、15世紀の写本挿絵などにある。しかし、トリプティックにおいて、聖ヨセフが聖母子から遠く離れ単独に描かれているのは、アンデルレヒトの祭壇画を別として、きわめて異例といわねばならない。左翼パネルの中景に位置しているのは前景に寄進者と守護聖者を置くためだが、中央パネルに描かなかった理由については明確でない。ブラント・フィリップは、シナゴグとしての小屋が異教の人々によって占められているので、聖ヨセフを小屋から離れたのだと解釈している。⁽⁴¹⁾ 小屋がシナゴグであるかどうかは別として、結果的には半裸の男が聖ヨセフの占めるべき位置にいるわけで、画家はその謎めいた人物を聖ヨセフの代りに置いて、周囲の羊飼いとともども聖母子と対峙させているのであろう。そしてそうした「対立」の図式を、ボッスは両翼パネルにも適用したと推測できるのである。

聖ヨセフは石造建築の廃墟に架せられた廂の下で、ひっくり返した籠の上に坐り、背中を見せて産衣を焚火で乾かしながら、しかし顔だけは何ごとか語りかけるように観者に向けている。その恰好は、リスボンの「聖アントニウスの誘惑」の右翼パネルにおける悪魔に囲まれた聖アントニウスに似ている。聖ヨセフの傍には薪を切る斧がたてかけられ、焚火の近くに消火用の水の入った壺が

置いてある。こうした風俗画的描写は別に奇異ではないが、周辺にはやはり謎めかしいモチーフが見られる。アーチの上には不気味な墓がいるし、柱頭に立つ偶像、その下部の悪魔などを見ると、この地域が異教の世界であることが推察できる。あたかもリスボンの絵画で聖アントニウスが悪魔に囲まれているように、本図における聖ヨセフは異教の世界の只中で孤立している。それはまた中央パネルの聖母子が、賢王たちの礼拝を受けながら周辺に異分子がいて比較的孤立している姿に対応する。聖母子、聖ヨセフともに異教の世界ににいるという暗示が、中央と左翼パネルとに示されていると考えられるのだ。そして右翼パネルにおいては、後に観察するように、聖母子、聖ヨセフに対応する聖なる形象が羊であり、その羊と対立するのが人を襲う獐猛な狼なのである。

この聖ヨセフのいる廃墟の石造建築が、背景の牧草地を遮断していて、牧草地への往来は狭いアーチ門に頼る以外にない。ここでも画家は背景を前景から切り離して描いている。その草原には、二組の男女が風笛の音に合わせて踊っている。一見楽しい風俗描写のようだが、風笛がボッスの絵画において特別の意味をもつことはすでに指摘した。プラドの「乾草車」の右翼パネル外側には、巡礼者の脇で風笛に合わせて踊る男女の組が、罪と愚行の世界の点景（おそらく性的な象徴）として描かれているが、本図における男女の組もまた同様な意味を有しているであろう。林の方へ進みつつあるもう一組の男女、林にいる鞍のない馬も、あるいは好色の象徴とみなされなくもない。

林と柵とで仕切られた深奥部もまた牧草地で、その手前の草原と雰囲気に変りはないが、人影はほとんど見えない。青い三角屋根の農家が一つのアクセントとなっているごく平静な農村風景で、ボッスの故国の牧歌的な田園地帯の景観を想起させる。

次に中央パネルを隔てて反対側に位置する右翼パネルを観察しよう。(図4) その前景は、左翼パネルとシンメトリカルに、寄進者の妻とその守護聖女アグネスが描かれている。聖母や夫と同じ濃紺の外衣を着た妻の名は、紋章からアグネス・ボスユイスと知られる。両翼パネル外側における寄進者にしてもそうだが、この内側の寄進者夫妻像にしても肖像画風の描写とはいえず、顔立ちは典型的である。肖像画の伝統のある古ネーデルラント絵画では例外的に、ボッスとブリューゲルはほとんど肖像画に興味を示さなかった。

左翼パネルの聖ヨセフと対応する位置には、聖女アグネスのアトリビュートである羊がいる。その羊が、背後の狼と中央パネルの羊飼いとを結びつける役割を果していることはすでに指摘した。羊の背後は土手になっているが、その中央部分とはぎれていて、他のパネルとは異なり深奥部への往来は容易である。その通り口には、ボッスに馴染みの空洞のある枯木があり、また土手の上にも枯木が折れて倒れている。通り口からさらに奥に進むと、左翼パネルの一見陽気な踊りの情景とは対照的に、陰惨な光景が眺められる。一匹の狼が旅人らしい男を襲撃し、別の狼は黒衣の女を威嚇している。小高いところには、死体を晒すためのウィール・ポールが倒れ、先端のないポールが一本立っている。死者の肉を求めてか、黒い鳥が集結し、子をつれた豚が姿を見せる。この地域は刑場であり、ポールと枯木と獐猛な狼が明確に示すように、死と恐怖と不安にみちた地域である。

こうした描写は一体何を意味しているのだろうか。これまでの観察ですでに明らかのように、画家はそれによって神不在の悪の世界を具体的に提示しているように思われる。ここに見られる羊と狼、それと中央パネルの羊飼いの三者に、ヨハネ伝の記述とのかかわりを先にみたが、三賢王の礼拝という主題はマタイ伝にもとづくものだけに、マタイ伝との関連が目される。中央パネルの謎めいた半裸の人物が、偽予言者ないしはキリストに敵対する異教の徒であると推測できることはすでに述べた。もしそうだとすれば、右翼パネルの羊と狼とはその謎めいた人物とも密接な関連をもつのではあるまいか。その根拠は、「偽預言者に心せよ、羊の扮装して来れども、内は奪ひ掠むる狼なり」(十-15)というマタイ伝の記述である。その文字通りの表現が、中央パネルと右翼パネルとに示されていると思われるのである。右翼パネルの羊と狼は、ヨハネ伝十章、マタイ伝七章の記事にもとづいて、それぞれ中央パネルの羊飼いたち、半裸の人物と結びつく。と同時に、右翼パネルに穏和な羊と獐猛な狼とを対照的に描くことで、画家は中央パネルにおけるキリストと悪しき羊飼い、偽予言者(ないし異教の徒)との対立を再び強調したのである。

なお、枯木とウィール・ポールとが象徴するのは、明らかに死である。それは神不在の世界の滅亡を意味する。枯木は初期のフィラデルフィアの三賢王礼拝図にも印象的に描かれていて、その頃からの着想であることがわかる。興味深いことに、枯木のある土手の周辺には草木が繁っており、その土手を挟んで羊と狼とが対峙している。おそらく画家は、それによって自然の衰退と再生を、神不在の死の世界と神の降誕による栄光の世界とを対照させたのであろう。キリストの降誕によって、冬と死の世界に春の到来と新しい生命がもたらされることが暗示されているのである。

右翼パネルの遠景は、陰惨な中景の情景を緩和するように薄明の光を受けて美しく輝く入江が展望できる。きわめて親しみ易い写実的な光景で、「パトモス島のヨハネ」の背景と似通ったところがある。こうした入江と平坦な草原の景観は、たぶんボッスの故国の自然が反映しているだろう。前景の静、中景の動、そして再び背景の静と、右翼パネルも他のパネル同様変化に富む画面構成が見られる。

4. 結 語

ブラドの「東方三賢王の礼拝」をひとわり観察した。このトリプティックの両翼パネル外側のミサの情景と内側中央パネルの御公現(東方三賢王の礼拝)とが互に関連あることはすでに述べたが、それだけではなく外側の受難のキリスト、および受難の光景は、内側の描写と密接な関連をもつと思われる。外側では世の悪の結果としてキリストの受難が示され、内側ではキリストは罪と愚行の世に生まれた孤高の人物としてあらわれている。悪の世界の救世主としてキリストの降誕があるわけで、賢王たちがまず帰依する — それが本図の主題である。しかし周囲はなお異教の世界、あるいは異教徒がとりまいていて、聖母子と聖ヨセフはそれぞれ孤立した印象を与える。小屋の戸

口の異教徒たち、その周囲の牧者たちは、悪意と好奇心をあからさまに示しながら聖母子を眺めている。前景から中景にかけての細部の描写は、キリストの降誕した世が罪と愚行にみちていることを端的に伝えている。そうして悪の世に生まれた幼児キリストの前途は、バルタザールの贈物に見られるイサクの犠牲、あるいは両翼パネル外側の祭壇枠の受難の光景に示されているのである。

この絵画には様々な「対照」「対立」の効果が巧妙に使われている。聖母子と聖ヨセフは、異教の人々や異教の世界に囲まれているし、美しい自然のなかで陰惨な出来事や争いが起こっている。また静と動の対比、空想的な都市とボッスの故国を思わせる牧歌的な田園、穏和な羊と獐猛な狼、枯木と樹葉などの対照は、実に効果的である。自然と人間界との二元的把握は、ブリューゲルほど顕著ではないがボッスにも見られ、自然は美しく人間界は醜いとする世界観は共通している。本図でも自然はあくまでも静穏で美しく魅惑的に捉えられている。ただボッスにはブリューゲルのようなアルプス体験がないだけに、自然の美を讃美するまでには至らず、自然はいまだ人間界のまがまがしい出来事が起こる舞台でしかない。

ボッスは初期から晩期に至るまで一貫して罪深い人間世界を描いた。この晩期の宗教画においても、数多の罪がひそかに提示されている。しかしそれは、ボッスの初期や中期の幻想画、寓喩画のようにあからさまに示されているわけではない。初期と中期の作品では、ボッスは奇怪な妖怪など彼固有の象徴的記号を露骨に示し、観者に不安を与えることで罪と愚行の世界を描いた。それが晩期には伝統の写実に戻り、ナチュラルな形象でありながら同時にそこに何らかの罪を象徴させる、いわば形象の二重映像化を試みている。本図でも一見写実的でありながらその実罪を象徴する形象が、前景から中景にかけて随所に見られる。だが、その試みはまだ不完全であることを免れず、その場に不似合の謎めいた描写がなお見られる。あからさまな象徴的記号から二重映像化への過渡期の様相を、ボッスの晩期の絵画は示しているといえる。そしてボッスのこの試みは、後にブリューゲルによってみごとな成果をあげることになる。

伝統的な主題を扱った本図のような絵画にさえ見られる罪と愚行の描写、あるいは聖家族の孤立化した姿は、ボッスの生来のペシミズムの反映とみなし得るかもしれない。しかし画家はここでは世の悪を声高に語ってはいない。聖母子の毅然とした姿を、賢王たちの帰依と恭順の姿勢を、あるいは自然の美しい景観を、晩期のボッスは深い共感をもって捉える。そして異教徒たちや罪のモチーフは、あくまでも副次的に捉えているにすぎない。

両翼パネル外側のグリザイユによるミサの情景から眼を転じて内側の画面を眺めると、そこにはボッスの作品中最も明るく光輝にみちた絵画世界が出現している。それは、ボッスがしばしば描いたまがまがしい罪の世界ではなく、儀式めいた厳粛な聖なる世界である。しかしキリストは罪と愚行の世界に生まれ、その世界ゆえに犠牲になった存在として描かれているだけに、悪の世界のモチーフもまたこの絵画には随所にあらわれている。神の恩寵にみちた聖なる世界と神不在の悪の世界とを同時に描くことによって、ボッスは神の栄光とともに神の悲哀や孤独をも表わした。神の挿

話である伝統の主題を扱いながら、これは「現世の寓喩」といってよく、画家の透徹した目によって把握し得た善と悪の相剋の世界である。

註

- (1) Mia Cinotti, *Tout l'oeuvre peint de Jérôme Bosch*, (1966) Paris, 1967
- (2) Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting V* (1927) Leiden, 1969, p.50
- (3) Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, London, 1966. pp.371-373
- (4) Max J. Friedländer, *op. cit.* pp.81-82
- (5) Ch. de Tolnay, *op. cit.*
Ludwig von Baldass, *Hieronymus Bosch* (1943) Wien, 1959
- (6) 板に油彩, サインと年記なし, 74×54cm
- (7) Max J. Friedländer, *op. cit.*
Jacques Combe, *Jérôme Bosch* (1946) Paris, 1957
Ch. de Tolnay, *op. cit.* pp.341-342
L. von Baldass, *op. cit.* pp.51-54
Mia Cinotti, *op. cit.* p.90
- (8) J. Combe, *op. cit.* p.80
- (9) メルキオールが聖ヒエロニムスのメダルをもっていることから、彼をボッスの自画像とみる説がある。
J. Combe, *op. cit.* p.96
- (10) Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch*, London, 1973 p.22
- (11) Ch. de Tolnay, *op. cit.* p.341
- (12) 板にテンペラと油彩, サインと年記なし, 72×56cm。なお、ロッテルダムのボイマンス・ファン・ブーニンヘン美術館にも類似の作品がある。
- (13) Max J. Friedländer, *op. cit.* p.50
- (14) Ch. de Tolnay, *op. cit.* p.383
- (15) 板に油彩, サインと年記なし, 中央パネル78×62cm, 両翼パネル80.5×26.5cm
- (16) L. von Baldass, *op. cit.* p.51
Ch. de Tolnay, *op. cit.* p.383
- (17) Hans Holländer, *Hieronymus Bosch*, Köln, 1975 S.41
- (18) 板に油彩, サインのみ, 138×72-33cm, この作品は1566年8月のイコノクラズムの嵐をのがれ, 68年にはブリュッセル郊外のジャン・ド・カサンプロート・コレクションにあつて, それをアルバ公が没収しフェリペ2世に贈った。74年にはすでにエスコリアル同王の財産目録に記載されている。1605年にシグエンサが「風変わりなところのない」絵画と記しているのはおそらくこの作品である。プラド美術館に入ったのは1839年のことである。
- (19) Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*, Prisma Verlag, 1975. S.308.
- (20) J. Combe, *op. cit.* pp.47-48
Ch. de Tolnay, *op. cit.*
- (21) Lotte Brand-Philip, *The Prado Epiphany by Jerome Bosch*. *Art Bulletin* 35, 1953 pp.267-293
- (22) Ch. de Tolnay, *op. cit.*
- (23) W. Fraenger, *op. cit.* S.310.
- (24) L. Brand-Philip, *op. cit.*
- (25) L. von Baldass, *op. cit.* pp.242-243.
- (26) Ch. de Tolnay, *op. cit.* pp.372-373.

- ②7 フレンガーはこの半裸の男を主顕節の目撃者としてのアダム、傍の人物をアブラハムとみている。W. Fraenger, *op.cit.* s.311ff.
- ②8 J. Combe, *op. cit.* p.48
Carl Linfert, Hieronymus Bosch. Cologne, 1970
- ②9 J. Combe, *op. cit.* p.93
- ③0 L. Brand-Philip, *op. cit.*
- ③1 なお、キリスト降誕の地ベツレヘムはヘブライ語で「パンの家」を意味するだけに、藁束はしばしばベツレヘムを暗示する。例えば、ヒューゴ・ファン・デル・グースの「ボルティナリ祭壇画」(フィレンツェ, ウフィツィ美術館)の中央パネルの牧者の礼拝図には、藁束が前景に印象的に置かれていて、ベツレヘムとの関連を示している。藁束のそうした意味合いは、ボッスの本図においても充分に考えられる。
- ③2 ブラント・フィリップによれば、梟ととかげは頹廃と不貞の象徴であるという。
- ③3 L. Brand-Philip, *op. cit.*
- ③4 ブラント・フィリップによれば、牡牛はその角で幼児を守る役で新約を意味し、ろばは古い腐敗した律法の象徴であるという。
- ③5 小屋の回りの羊飼いたちの描写に、ブリューゲルの銅版画「善き羊飼いと悪しき羊飼い」との類似性が指摘できる。
- ③6 L. von Baldass, *op. cit.* p.54
Ch. de Tolnay, *op. cit.* p.372
L. Brand-Philip, *op. cit.*
- ③7 L. von Baldass, *op. cit.* p.53
- ③8 C. Linfert, *op. cit.*
- ③9 H. Holländer, *op. cit.* S.62-64.
- ④0 L. Brand-Philip, *op. cit.*
- ④1 *ibid*

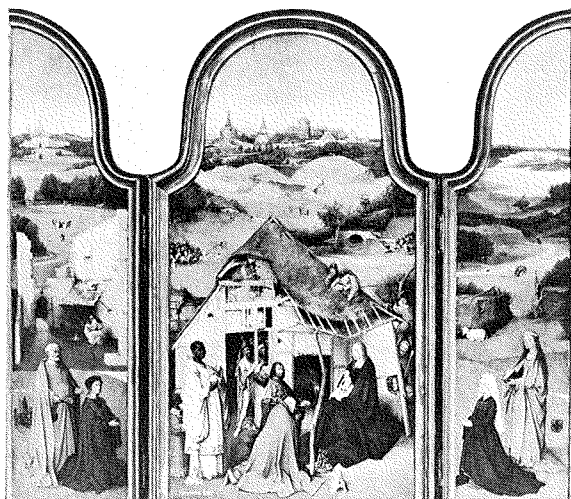


図1．東方三賢王の礼拝 トリプティック内側パネル
マドリード・プラド美術館

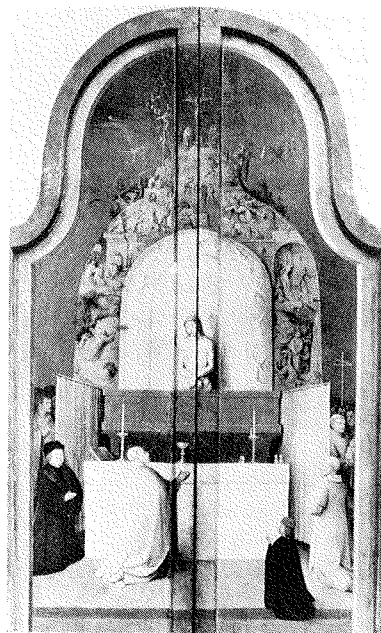


図2．図1の両翼外側パネル

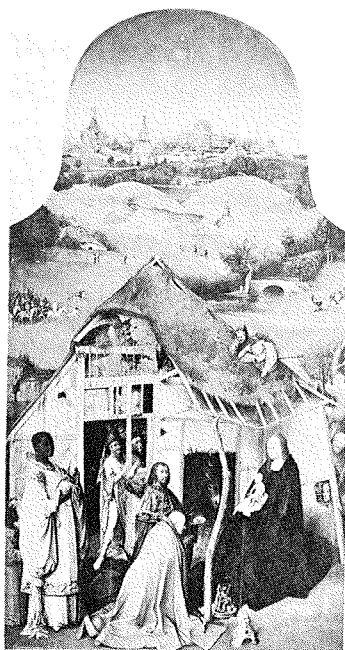


図3．図1の中央パネル

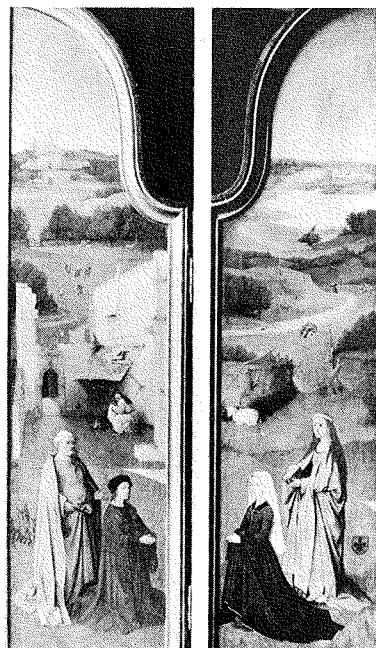


図4．図1の両翼パネル



図5．東方三賢王の礼拝 フィラデルフィア・美術館（ジョン・G・ジョンソンコレクション）

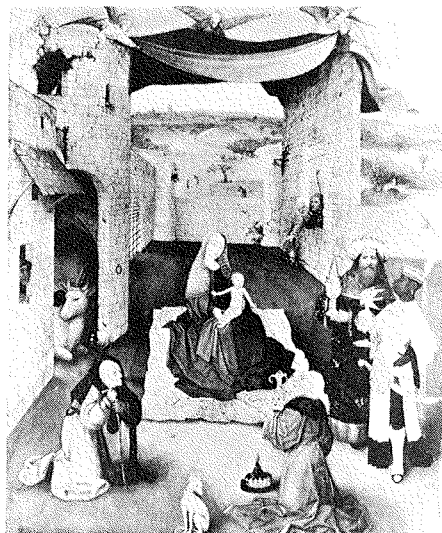


図6．東方三賢王の礼拝 ニューヨーク・メトロポリタン美術館

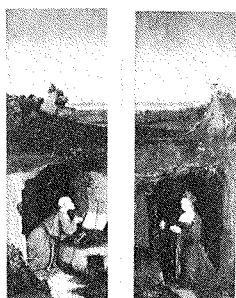
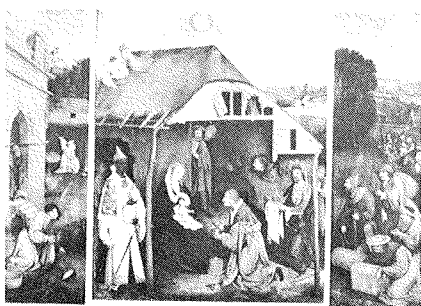


図7．東方三賢王の礼拝 トリプティック内側パネル（上）、両翼外側パネル（下）
アンデルレヒト・聖ピエール教会



図8．ジャック・ダレ 東方三賢王の礼拝
ベルリン・ダーレム美術館



図9. 東方三賢王の礼拝 ミニアチュア ハーグ・メールマノ・ウエストレーニアヌム美術館

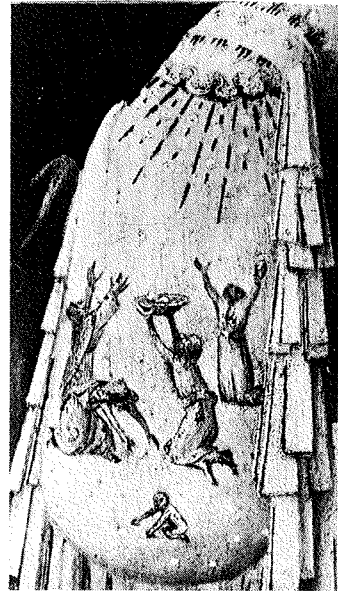


図10. 図5の部分

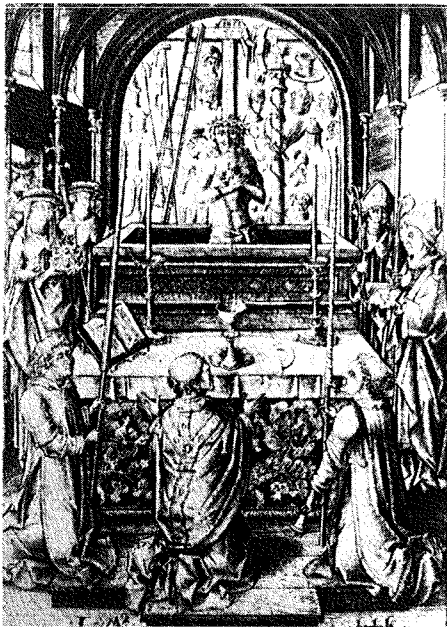


図11. イスラヘル・ファン・メッケネム, 聖グレゴリウスのミサ 銅版画

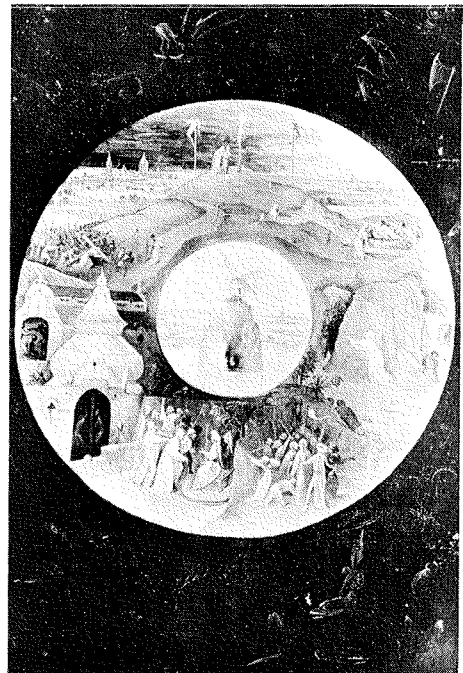


図12. パトモス島の聖ヨハネ 裏面パネル ベルリン・ダーレム美術館

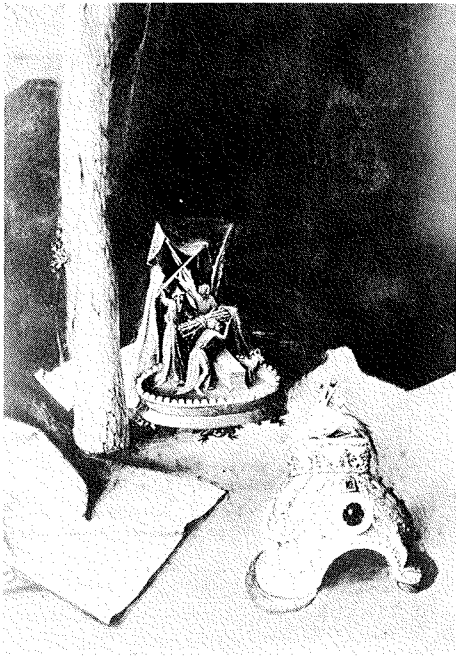


図13. 図3の部分

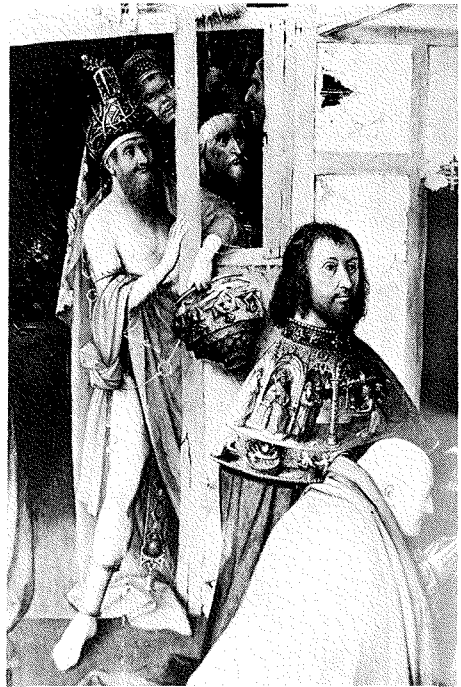


図14. 図3の部分



図15. 放蕩息子の帰還 ロッテルダム・
ボイマンス・ファン・ブーニンヘン美術館



図16. 図3の部分